HAL open science

Performance musicale et situation sociale. Deux mises en forme d'un chant ju|'hoan

Emmanuelle Olivier

▶ To cite this version:

Emmanuelle Olivier. Performance musicale et situation sociale. Deux mises en forme d'un chant ju|'hoan. Cahiers de Musiques Traditionnelles, 2004, 17, pp.65-88. hal-03052926

HAL Id: hal-03052926

https://hal.science/hal-03052926v1

Submitted on 31 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Cahiers d'ethnomusicologie
Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

17 | 2004
Formes musicales

Performance musicale et situation sociale

Analyse de deux mises en forme d'un chant ju|'hoan de Namibie

Emmanuelle Olivier

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/418
ISSN : 2235-7688

Éditeur
ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée
Date de publication : 1 janvier 2004
Pagination : 65-88
ISBN : 2-8257-0910-7
ISSN : 1662-372X

Référence électronique
Emmanuelle Olivier, « Performance musicale et situation sociale », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 17 | 2004, mis en ligne le 13 janvier 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/418

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Tous droits réservés

Performance musicale et situation sociale

Analyse de deux mises en forme d'un chant ju|'hoan de Namibie

Emmanuelle Olivier

La performance comme mise en forme

1 J'aborderai ici la question de la forme par une réflexion sur la notion de *performance*[1] prise comme action ou séquence d'actions qui *donne forme*[2] à une pièce musicale. Dans cette perspective, la performance n'est pas comprise comme actualisation d'une forme prédéterminée et fixée dans la mémoire des musiciens, mais bien comme processus de construction, en *temps réel*, de cette forme. Autrement dit, celle-ci n'a d'existence, ne se réalise que *dans* et *par* la performance, qui peut dès lors être pensée comme instance, production d'un objet musical en situation, avec ses caractéristiques spécifiques: individus et contexte. C'est ce que, pour reprendre Marcel Duchamp, on pourrait appeler une « esthétique de la présence» (Charles 2001).

2 La forme ne se confond pas non plus avec la structure, considérée ici en tant qu'architecture relevant d'un ensemble de règles grammaticales communes à tous les musiciens. De fait, en proposant une analyse formelle, mon objectif n'est pas de mettre au jour les propriétés d'un système musical, mais les conduites, les cheminements, les parcours que les musiciens élaborent à chaque performance d'une pièce. Aussi, la forme ne résulte-t-elle pas d'une entreprise d'objectivation (cf. Hennion 2002) de la musique prise en tant que système auto-référentiel; au contraire, elle est indissociable de l'action des musiciens. Pour reprendre une métaphore linguistique bien connue, la forme et la performance sont au système musical ce que la parole et l'énonciation sont à la langue. Travailler sur la forme, c'est reconnaître qu'une pièce musicale n'est pas une production en soi, désincarnée, mais qu'elle prend sens dans un « monde» (Bazin 1999-2000: 42) dont il s'agit de comprendre le fonctionnement ou, mieux, l'« arrangement» (*ibid.*).

3 Dès lors que les musiciens n'agissent jamais tout à fait de la même manière ni dans le même contexte, la forme relève d'une action singulière. Mais cette action peut aussi être

réitérée dans la mesure où toutes les performances d'une même pièce s'appuient sur le même référent, permettant ainsi aux auditeurs d'identifier celle-ci sans difficulté. Cependant, ces performances ne sont pas considérées *a priori* comme équivalentes, c'est-à-dire comme relevant d'un même « modèle» formel immanent. Distinguer l'identité d'une pièce de sa forme permet de penser la performance comme un pari remis en jeu à chacune de ses réitérations, avec tout ce que cela comporte d'incertitude et donc d'interrogations telles que: « est-ce que quelque chose se passera ?» (entre les musiciens et avec les auditeurs), et « comment cela se passera-t-il ?» On rejoint là la question de la performance comme *expérience* au sens étymologique d'« essai», où les musiciens se trouvent face à un *champ des possibles* qu'ils explorent en fonction de leurs compétences, mais aussi de leur connivence avec les autres musiciens, et du contexte. Leur performance peut être alors saisie en tant que mise en forme de l'action, un « temps où du possible devient effectif» (*ibid.*: 43)[3].

4 Élaborée en temps réel, la performance a un caractère d'immédiateté. Il ne s'agit pourtant pas de la réduire à un présent d'action, mais de l'apprécier comme « moment d'une histoire en cours» (Bazin 2000: 87), c'est-à-dire dans son rapport à une ou des temporalités. De fait, cette mise en forme ne prend sens qu'en étant considérée comme situation inscrite dans le temps. Qu'elle constitue un événement, une rupture déterminant un avant et un après (elle serait alors de l'ordre de la création), ou qu'elle s'inscrive dans une série (en tant que répétition) (*cf.* Ricoeur 1983, 2000; Bensa 1997; Bensa et Fassin 2002), la performance relève d'un *processus de construction du temps mis en actes*.

Analyse de deux performances d'un chant ju|'hoan

5 L'analyse qui suit porte sur deux performances, l'une en solo, l'autre collective, du chant « Pluie» (*G !là tzí*[4]) des Ju|'hoan de Namibie[5]. J'ai choisi ce chant parmi plus de quatre-vingt autres recueillis sur le terrain car, pour les Ju|'hoan, il donne lieu à un grand nombre de variations. C'est pourquoi il est très apprécié et souvent exécuté lors des rituels de guérison et comme divertissement. Analyser le chant « Pluie» permet donc d'entrer dans la fabrique de la musique et de partager les mêmes émotions que les Ju|'hoan.

6 Ces deux versions du même chant constituent deux mises en forme différentes qui seront prétexte à une analyse comparative. Non seulement on ne chante pas de la même manière selon que l'on est seul ou à plusieurs, mais les enjeux et les effets de ces deux types de performance sont différents. Ces versions comportent cependant un certain nombre de points communs dans la mesure où aucune des mélodies n'est fixée à l'avance, pas même sous une forme minimale. Les chanteurs ont donc en tête une grammaire musicale (*cf.* Olivier 1998), correspondant à l'ensemble des ressources du chant, à partir de laquelle ils élaborent leur propre mélodie, c'est-à-dire l'une des mélodies possibles, en temps réel. L'objectif est de renouveler sa mélodie et, lorsque le chant est collectif, de produire du contrepoint par l'entrecroisement de mélodies différentes. S'il existe une certaine liberté dans la mise en forme du chant, cela ne signifie pourtant pas une absence de contraintes auxquelles les musiciens doivent se plier sous peine de chanter faux – on dit littéralement « puer l'hyène» (*dù !'háú*) – ou de glisser dans un autre chant, voire de créer un chant inédit.

Performance individuelle

7 Zuma[6] est une femme mariée, âgée d'une vingtaine d'années et mère d'un petit garçon. Belle (son corps a des formes épanouies), coquette (elle porte de lourds bijoux et se maquille) mais aussi moderne (elle parle afrikaans[7], va à l'école du village et gagne de l'argent en fabriquant des objets artisanaux qu'elle vend aux touristes), elle plaît aux hommes. Zuma aime chanter: seule, en duo avec son amie |Asa ou en chœur avec les autres femmes du village, à l'occasion d'un jeu, d'une veillée ou d'un rituel. Sa voix, naturellement dans le registre aigu, est timbrée, puissante et bien posée.

8 J'ai enregistré Zuma à ||X... en août 1995, un jour où elle chantait « Pluie» en allant d'un hameau du village à un autre. Elle semblait chanter pour elle-même, mais tous les gens pouvaient l'entendre et elle le savait, tout comme elle savait que je l'enregistrais. L'enjeu de cette performance était donc multiple: Zuma voulait montrer aux habitants du village de ||X... et à moi-même sa maîtrise du chant, sans toutefois y paraître puisqu'elle se rendait d'un hameau à un autre. Mais rares sont les femmes capables de chanter en solo d'une voix forte et assurée: seule Zuma et |Asa le firent durant mon séjour de plusieurs mois dans leur village. En outre, cette jeune femme aime séduire, et la musique est, selon les Ju|'hoan, un moyen privilégié pour y parvenir. À cette époque, Zuma entretenait une relation adultère avec un jeune homme du village et cette performance participait sans doute de sa stratégie de séduction. Le résultat sonore est flamboyant: la chanteuse se renouvelle constamment, exploitant au maximum les ressources du chant « Pluie».

9 Si la performance est un moment où « quelque chose se passe» (During 1994), l'objectif de cette analyse est de comprendre ce qui se passe effectivement et comment cela se passe, à la fois au niveau du projet mis en œuvre par Zuma, de l'organisation de la performance et de sa dimension temporelle. En d'autres termes, comment la chanteuse procède-t-elle sur les plans métrique, mélodique, rythmique et morpho-syntaxique pour donner forme, pas à pas, au chant « Pluie» ?

10 Prendre en compte le temps réel dans l'analyse, c'est envisager la performance comme une situation d'incertitude et la traiter comme telle: la chanteuse – tout comme ses auditeurs – ne sait pas *a priori* quelle forme elle donnera à la pièce musicale et si celle-ci produira l'effet escompté. Traduire l'incertitude dans l'analyse nécessite de penser la forme en tant que processus irréversible et non comme résultat produit de l'action ou comme donnée préétablie. C'est aussi changer de posture: quitter l'« extériorité examinatrice» (Nicolas 2002) où l'ethnomusicologue se tient habituellement face à la pièce pour suivre le « fil endogène d'une écoute» (*ibid.*). Ainsi, la forme est-elle appréhendée comme traversée de la pièce, ce qui permet de restituer – en partie au moins – sa dimension temporelle. Prendre en compte l'incertitude conduit également à distinguer action et acteurs puisque ce que ces derniers font, mais aussi l'effet qu'ils produisent, peuvent échapper à leurs intentions.

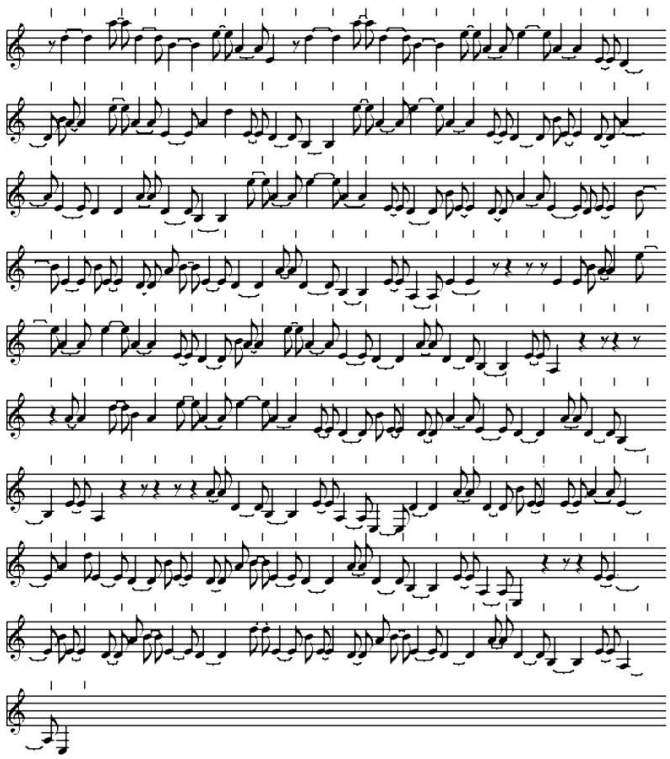
11 Si l'incertitude est de l'ordre du projet, le fonctionnement même de la performance a quant à lui un caractère imprévisible. Pour autant, il ne suffit pas de le constater: cette imprédictibilité est à intégrer dans les modalités mêmes de l'analyse, qui traite alors, non d'un objet musical figé, mais de ses processus de construction dans le temps. Plus concrètement, c'est saisir pas à pas le cheminement, l'itinéraire, les bifurcations, voire les culs-de-sac, empruntés par la chanteuse pour aboutir à une vue globale, mais non totale (chaque performance n'étant qu'une des mises en forme possibles), de la pièce. Il s'agit

aussi de déterminer le degré d'imprédictibilité de la pièce, qui peut varier selon les musiques, les musiciens et les contextes.

12 La transcription 1 représente le chant en continu, tel qu'il se donne à entendre. Fondé sur une échelle tétratonique (ré – mi – la – si), il est mesuré et sa pulsation, ternaire, est divisée en trois valeurs minimales.

13 Dans le chant « Pluie», comme dans toute autre pièce ju|'hoan, l'imprédictibilité touche non seulement la performance mais aussi, en amont, l'élaboration des mélodies, construites en temps réel à partir de règles grammaticales sous-jacentes. Ainsi en est-il du cadre métrique au sein duquel s'inscrit le matériau musical. S'il existe une période « standard», correspondant à un multiple entier (1:1 ou 1:2) de la figure rythmique qui soutient les voix, celle-ci peut être également allongée (*dohm g !à'ín*, « voix longue») ou raccourcie (*dohm !òm*, « voix courte»)[8] de manière imprévisible. Les modifications de la durée de la période se situent dans un rapport de ratio simple avec elle, mais pas seulement. Pour le chant « Pluie», la période standard est de 14 pulsations. Modifiée, elle comprend un multiple entier de la durée de la figure rythmique (7 pulsations), auquel s'ajoutent facultativement 1/2 figure rythmique ± 1/2 pulsation (c'est-à-dire 3 ou 4 pulsations), ce qui donne 10 (7 + [3, 5 – 0,5]), 11 (7 + [3,5 + 0,5]), 14 (2 x 7), 17 (7 + 7 + [3, 5 – 0,5]), 18 (7 + 7 + [3,5 + 0,5]), 21 (3 x 7) pulsations, etc., mais jamais 12, 13, 15, 16, 19 ou 20 pulsations. Les modifications de durée diffèrent d'un chanteur à un autre, et pour la même personne, d'une performance à une autre.

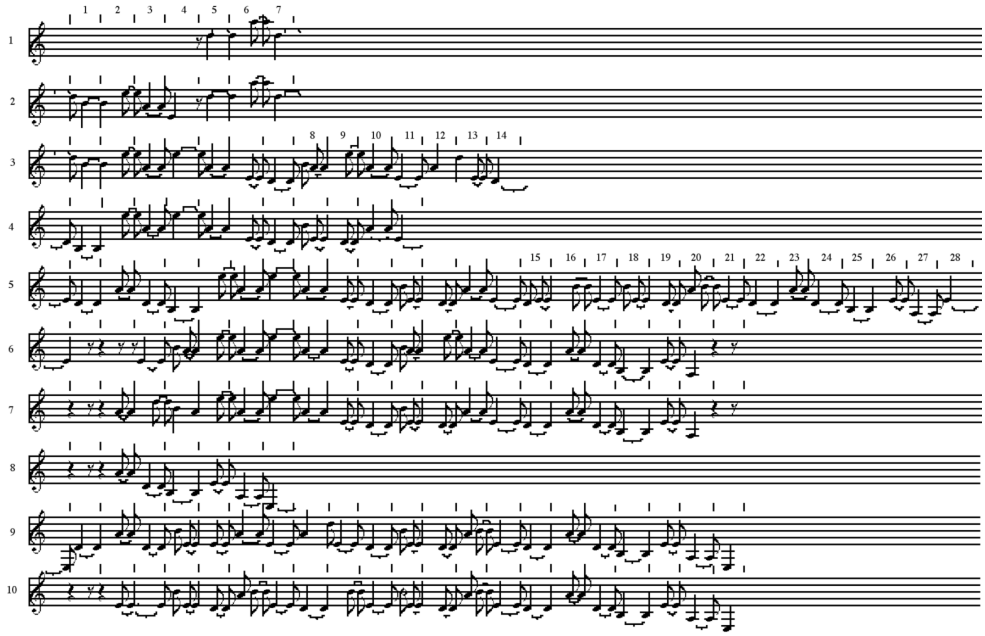
Transcription 1: version solo de « Pluie»



14 Que fait Zuma ? La transcription 2 montre qu'elle joue sur les durées de la période, de 7 à 28 pulsations, en alternant de manière irrégulière périodes courtes et périodes longues. Les durées sont cependant toujours dans un rapport entier avec celle de la période standard, à l'exception de la période 4 qui comprend 11 pulsations. Ce jeu sur la durée

irrégulière des périodes contribue non seulement à produire de la diversité, mais aussi à brouiller les repères métriques, créant ainsi de l'ambiguïté.

Transcription 2: découpage du chant en périodes métriques



15 La mélodie qui s'inscrit dans ce cadre métrique n'est pas non plus fixée à l'avance. Elle constitue une suite de *segments* fondés chacun sur la succession des degrés de l'échelle en mouvement conjoint descendant (ou bien par « saut» d'une note). Ces degrés sont séparés par les mêmes notes de l'échelle, mais disposées dans un ordre différent, produisant ainsi une alternance irrégulière de mouvements descendants et ascendants. J'ai appelé les degrés de l'échelle qui se succèdent en mouvement descendant des *appuis*: ce sont eux qui tracent le contour mélodique de chaque segment. Ces appuis peuvent être séparés par une ou deux notes dites *intercalaires*, dont le mouvement est descendant ou ascendant, conjoint ou disjoint. C'est ce que montre la transcription 3: les notes appuis y sont noires et les notes intercalaires vides.

16 Les segments sont déterminés sur la base de la répétition de la courbe descendante, dont la fin est toujours suivie d'une respiration, critère émique qui permet de valider le découpage (*cf.* transcription 3). En effet, lorsque la courbe mélodique a atteint son point le plus bas, elle remonte brusquement à l'aigu et reprend sa pente descendante. La courbe peut toutefois être interrompue en cours de route pour osciller autour d'une note, voire présenter quelques mouvements conjoints ascendants. Cependant, malgré cette légère irrégularité, elle demeure globalement descendante. Dans la transcription 4, le chant « Pluie» est découpé en segments, disposés chacun sur une portée. Les segments structurellement identiques (c'est-à-dire fondés sur les mêmes notes appuis) sont placés les uns sous les autres pour pouvoir être comparés plus aisément.

17 Les segments sont fondés sur tout ou partie des degrés de l'échelle. En outre, les mêmes degrés peuvent donner lieu à deux types de segments: 1. segments de base: succession de hauteurs exprimées une seule fois à l'intérieur du segment; 2. segment augmenté: segment de base amplifié par la répétition d'une ou plusieurs de ses hauteurs. La conséquence principale concerne le tracé du contour mélodique, qui connaît une sorte de

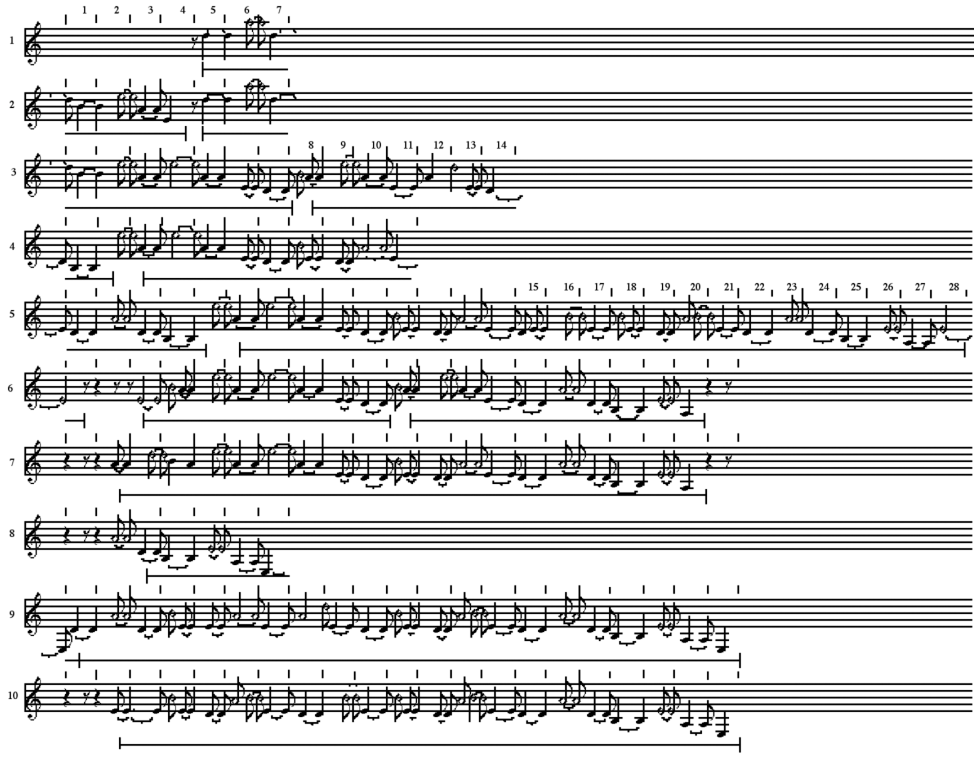
pause sur une hauteur ou d'oscillation entre deux hauteurs, la mélodie s'immobilisant pendant un moment avant de repartir.

18 Zuma développe sa mélodie en commençant par deux segments de base avant de passer à des segments de plus en plus augmentés (S3, S4, S5[9]), puis de combiner les deux types. Pour augmenter les segments, elle procède surtout par intercalation en répétant, une ou plusieurs fois, un groupe de deux notes appuis situées à l'intérieur du segment. L'oscillation entre ces deux hauteurs crée alors un effet d'attente (suspension). La chanteuse utilise également le procédé de préfixation, consistant à ajouter une note au début du segment qui commence alors par un mouvement ascendant (S8, S10).

19 La durée des segments peut être également différente, d'un segment à un autre et selon les occurrences d'un même segment. Dans tous les cas, elle est indépendante de la durée de la période métrique. Ainsi, les segments S5, S7 et S8, fondés sur les mêmes notes appuis, comptent-ils, le premier 24 pulsations, le deuxième 10 pulsations et le dernier 19 pulsations. Zuma joue sur la durée des segments, qu'elle allonge (S3, S4, S5), puis raccourcit brutalement (S6), créant ainsi une rupture dans le cours de la mélodie. Ce jeu sur la durée irrégulière des segments, accentué par leur décalage avec la durée de la période (elle-même irrégulière) vise à brouiller les repères temporels et à donner l'illusion d'une grande diversité mélodique, alors que les matériaux de base sont relativement simples.

20 La disposition des segments à l'intérieur de la période a elle aussi un caractère imprévisible, dans la mesure où un même segment n'est pas nécessairement réitéré à intervalles de temps semblables ou réguliers. En d'autres termes, structure métrique et structure mélodique ne coïncident pas et leur relation peut varier en cours de performance. Le segment fondé sur les notes appuis la4 – mi3 – ré3 – si3 – la3, par exemple, est répété trois fois: à la première occurrence, il a une durée de 24 pulsations, débute à la pulsation 6 de la période 5 pour terminer à la pulsation 1 de la période suivante; à la deuxième occurrence, sa durée est de pulsations, avec un début à la pulsation 11 de la période 6 et une fin pulsation 20 de la même période; à la dernière occurrence, il dure 19 pulsations, des pulsations 2 à 20 de la période 7 (*cf.* transcription 3).

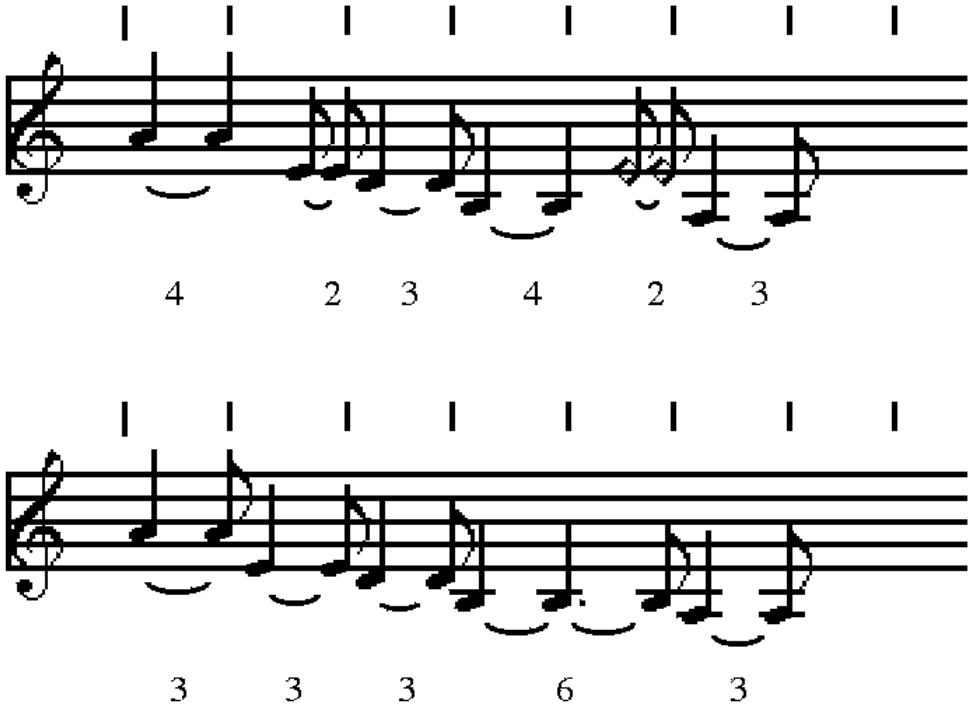
Transcription 3: Chant « Pluie»; notes appuis, notes intercalaires et découpage de la mélodie en segments



21 L'enchaînement des segments est libre: les segments sont soit séparés par un silence (par exemple S1 et S2 ou S5 et S6), soit enchaînés directement. Le cas échéant, le début du nouveau segment est signalé par un intervalle disjoint ascendant (S9 et S10) ou par une ou deux notes qui font office de joncteur (entre S2, S3, S4 et S5). Là encore, aucun choix n'est prévisible.

22 Comme la mélodie, le rythme n'est pas fixé. Il repose cependant sur deux enchaînements minimaux de valeurs placées sur les notes appuis en mouvement conjoint descendant, ce qui donne:

Transcription 5: Chant « Pluie», enchaînements rythmiques minimaux



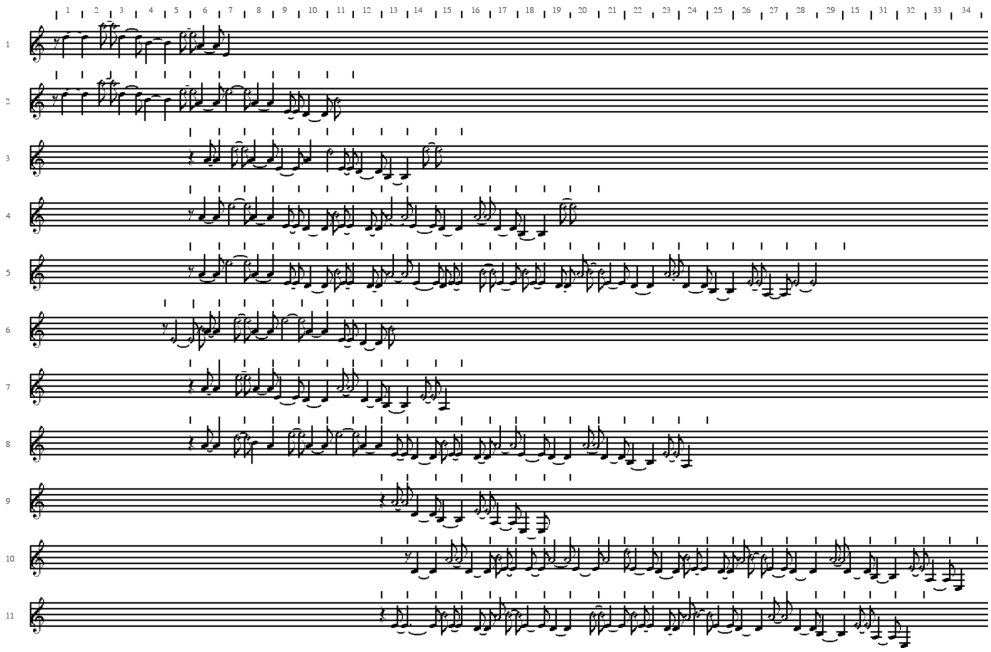
23 Ces deux figures ne sont jamais actualisées en tant que telles, mais contraignent le rythme, dans la mesure où chacune des hauteurs doit prendre au moins une fois la ou les deux valeurs indiquées pour pouvoir être enchaînée à la hauteur suivante. Ainsi, le la4 doit-il se placer sur la deuxième croche d'une pulsation et durer trois ou quatre croches avant de pouvoir être enchaîné au mi3. Chaque note appui peut être séparée de la suivante par une ou plusieurs autres notes (notes intercalaires ou répétition de notes appuis) dont les valeurs, non déterminées, sont cependant comprises entre une et cinq croches.

24 Zuma varie les durées en les décalant de plus ou moins une croche d'une occurrence à une autre. C'est le cas, par exemple, des deux premières notes des segments 3 et 4. Ce procédé produit une sorte de halo sonore qui, combiné aux nombreux contretemps, masque les repères métriques. En outre, la chanteuse écourte les notes intercalaires situées à l'intérieur des longs segments, créant ainsi l'illusion d'une accélération de tempo, que traduit le terme *!xàrí*, « la fuite».

25 L'ambitus du chant est variable, en fonction des capacités vocales des chanteurs, du contexte mais aussi de choix propres. Les chants ju|'hoan sont fondés sur trois tessitures, dénommées dans la langue vernaculaire: la tessiture aiguë (*!'aící*, « sommet»), la tessiture médiane (*||'amí*, « centre») et la tessiture grave (*bòrò*)[10]. Il n'y a aucune assignation des tessitures aux chanteurs, et, qui plus est, chacun est libre de passer d'une tessiture à une autre (*dàbì á dohm*, « changer de voix») au cours du déroulement du chant, à la fin de tout segment mélodique[11]. Zuma chante ici les deux premiers segments dans l'aigu, puis passe dans la tessiture médiane et y reste durant 6 segments avant de terminer dans le grave les 3 derniers segments (*cf.* transcription 4). Elle traverse ainsi tout le champ des tessitures, en descendant du la5 au mi2 et ce, par paliers successifs, en retirant deux notes appuis

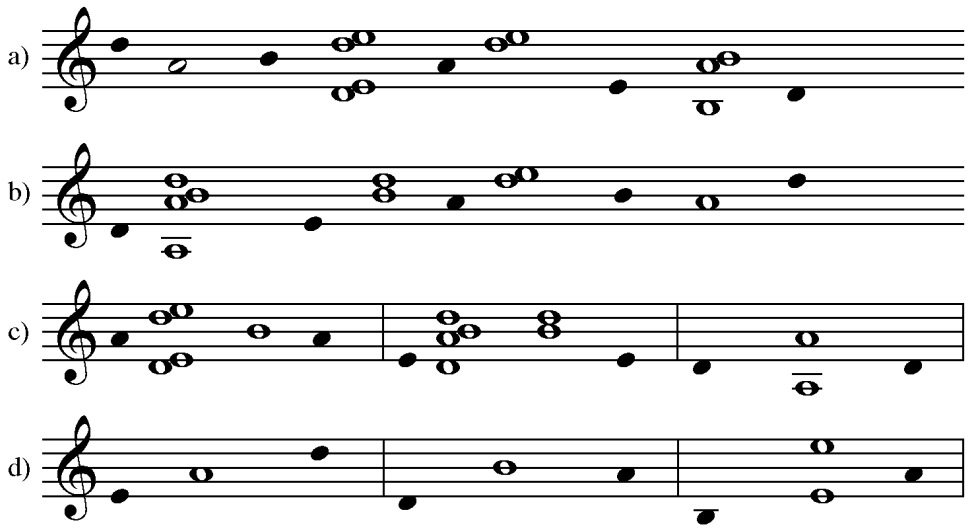
dans l'aigu (ré et si4 puis la4 et mi3) quand elle en ajoute une dans le grave (ré3, si3, la3 et mi3).

Transcription 4: Chant « Pluie» découpé en segments



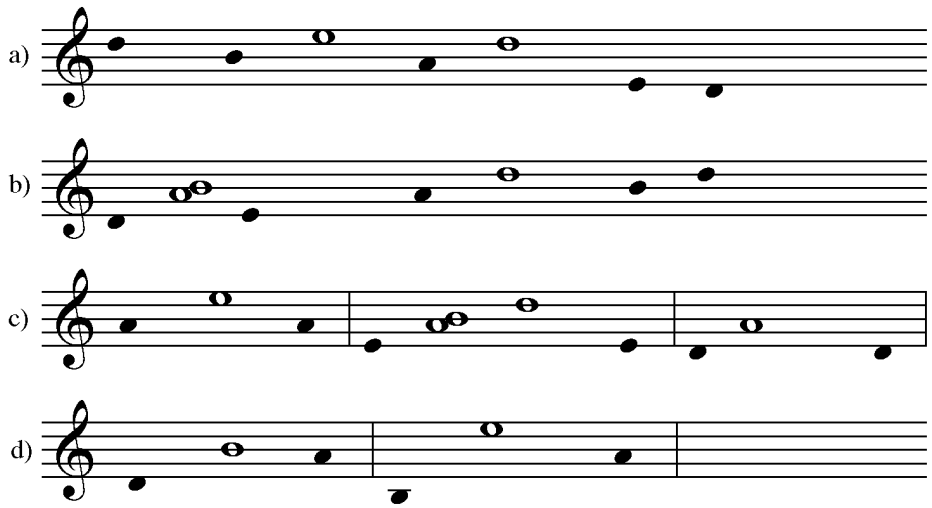
26 Enfin, chaque chant dispose de ressources mélodiques propres correspondant à l'ensemble des agencements possibles entre notes appuis et intercalaires. Ces ressources sont exploitées partiellement et différemment, à la fois selon les chanteurs et le contexte. Établies à partir d'une dizaine de performances, les ressources du chant « Pluie» sont les suivantes:

Transcription 6: Ressources mélodiques du chant comprises à l'intérieur d'une octave:
a) notes appuis en mouvement descendant et notes intercalaires,
b) notes appuis en mouvement ascendant et notes intercalaires,
c) notes intercalaires entre deux itérations d'une même note appui,
d) joncteurs entre deux notes appuis.



27 Zuma en exploite une partie seulement:

Transcription 7: Ressources mélodiques du chant exploitées par Zuma



28 Quant à sa manière d'agencer notes appuis et notes intercalaires, elle n'est pas prévisible: d'une part, les notes intercalaires sont facultatives; d'autre part la chanteuse a souvent le choix entre plusieurs d'entre elles. Ainsi, Zuma enchaîne-t-elle directement le la4 au mi3 à la pulsation 6 de la période 3, tandis qu'elle intercale un ré4 entre les deux mêmes notes aux pulsations 12-13 de la même période. Les notes ré3 et mi3 sont séparées par un si4 à la pulsation 8 de la période 4, par un la4 trois pulsations plus tard (10-11) et par deux notes intercalaires (la4 – si4) aux pulsations 20-21 de la période 5.

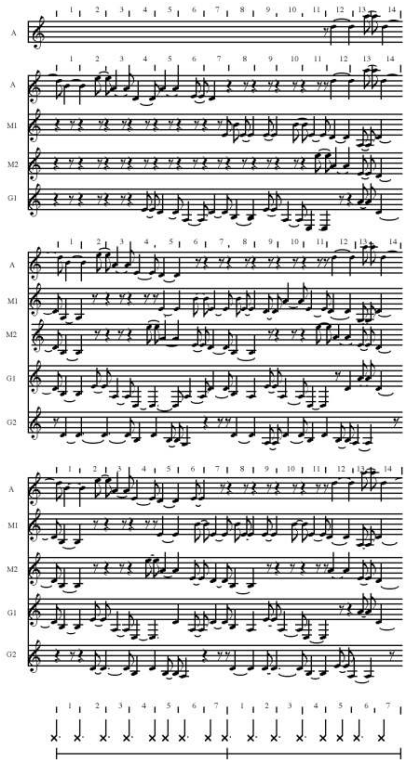
29 Penser cette performance comme une manière parmi d'autres de mettre en forme le chant Pluie a permis de déterminer le champ de créativité de Zuma, mais aussi celui de ses contraintes, c'est-à-dire ce qu'elle peut faire par rapport à elle-même (ses capacités de chanteuse) et par rapport aux ressources du chant. En réalité, si l'émotion naît de cette performance c'est que, dans le respect de ce qu'il est convenu de faire, Zuma produit, de manière imprévisible, de petites innovations, bousculant ainsi les canons de la forme.

30 En s'affranchissant de la structure « standard» du chant « Pluie» pour lui donner une forme libre, proche de l'improvisation, tout en renouvelant sans cesse le rythme et la mélodie, Zuma a joué de ce qui n'est pas prévu pour produire de l'ambiguïté ou de l'équivoque vis-à-vis des auditeurs[12]. Son objectif musical consistait à créer de la surprise mais aussi à donner l'illusion d'une grande richesse en brouillant les repères métriques, en masquant l'identité des segments mélodiques et en faisant en solo, par le passage d'une tessiture à une autre, ce qui, dans une performance collective est réalisé à plusieurs. En ce sens, Zuma a su prendre des risques et les mesurer, pour développer sa stratégie. Mais n'est-ce pas l'apanage de tous les bons musiciens, et le plaisir procuré par le jeu n'est-il pas, dans une certaine mesure, fonction du risque pris – et de l'effet qu'il provoque parmi les auditeurs ? À l'inverse, Zuma n'a pas pu maîtriser l'effet produit par sa performance: si les hommes du village, tout comme moi-même, l'avons grandement appréciée, en revanche, elle a suscité de la jalousie parmi les femmes, notamment celles que je n'avais pas enregistrées en solo.

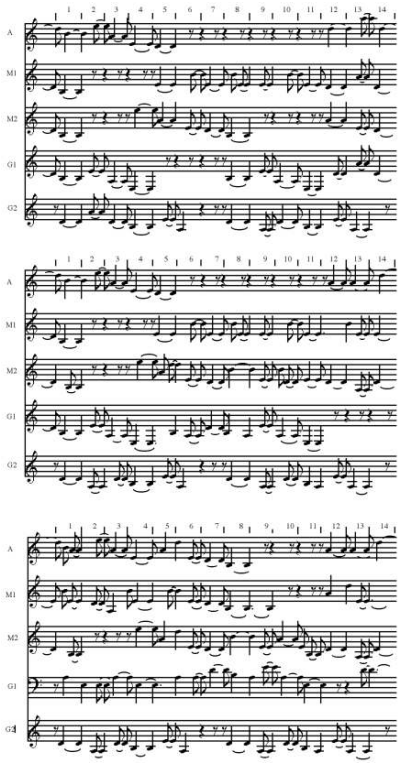
Performance collective

31 La performance collective du chant « Pluie» analysée ici a été enregistrée en mai 1995 selon la technique bien connue du *re-recording*, ce qui permettait à la fois de transcrire chacune des voix dans sa relation à une autre au moins pour pouvoir reconstituer la polyphonie, de mettre au jour le référent que les chanteuses ont en tête lorsqu'elles exécutent ce chant et de comprendre le passage de ce référent (en principe non actualisé) à ses réalisations. Concrètement, j'ai demandé à cinq femmes, Zuma, |Asa, N|hakxa, Xoan|| a et |Am, de commencer par chanter une version minimale de leur mélodie (*gè'é sòàn*, « chanter facile») et de la répéter plusieurs fois, ce qui pour elles était surprenant puisque c'est précisément ce qu'elles cherchent à éviter dans une performance en contexte. Une fois cette version stabilisée, les chanteuses devaient l'enrichir en variant librement (*dàbì* ou *mànì :* « changer de direction / tourner / se transformer en quelque chose d'autre»). Elles avaient le choix de s'appuyer sur la voix qu'elles préféraient et toutes choisirent celle située dans la tessiture aiguë, considérée comme principale. La transcription 8 proposée ci-après est donc une reconstitution de la pièce à partir des voix aiguë + médiane 1, aiguë + médiane 2, aiguë + grave 1 et aiguë + grave 2, et non une véritable performance collective. Pour cela, il eût fallu enregistrer le chant à l'aide d'un magnétophone multipiste, ce dont je ne disposais pas sur le terrain.

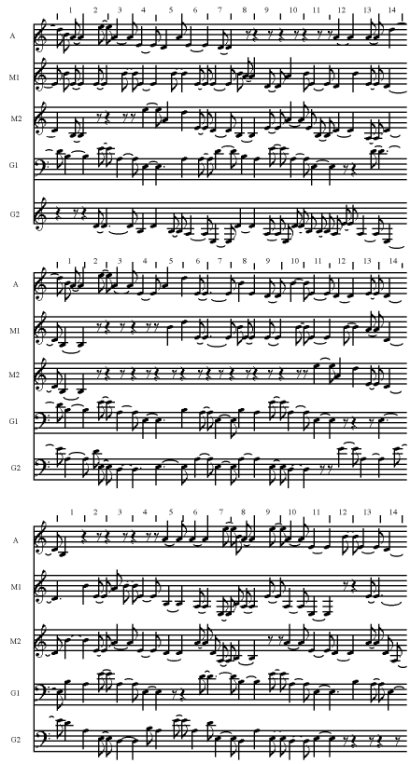
Transcription 8: Chant « Pluie», version à 5 voix



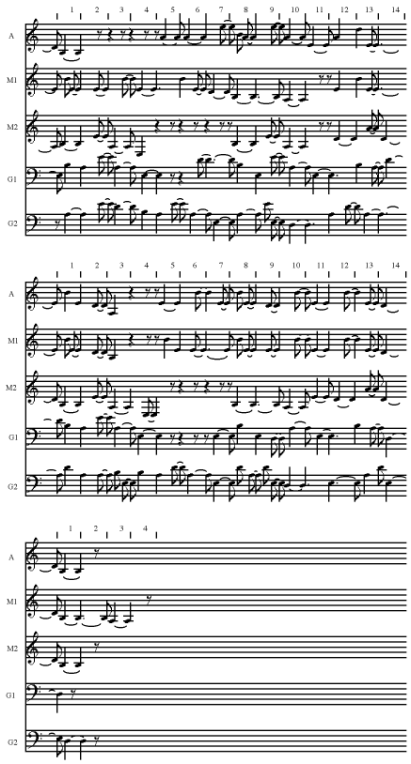
Transcription 8: Chant « Pluie», version à 5 voix *(suite)*



Transcription 8: Chant « Pluie», version à 5 voix *(suite)*



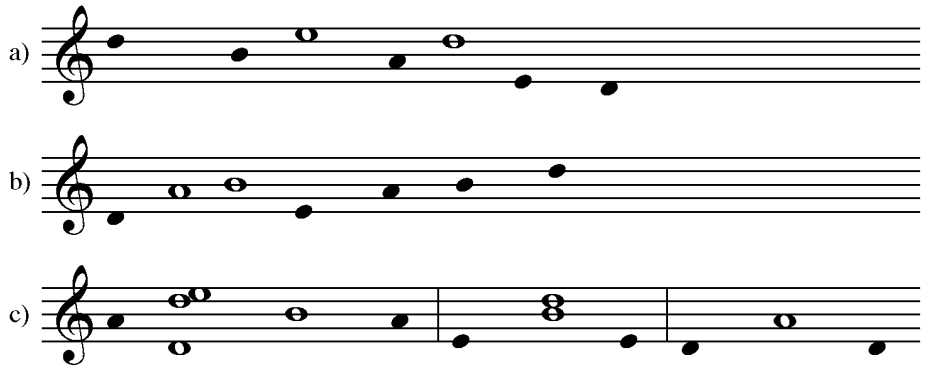
Transcription 8: Chant « Pluie», version à 5 voix *(suite)*



32 L'analyse qui suit est effectuée voix par voix, ce qui permet de comparer le mode d'élaboration des mélodies (degrés de liberté et contraintes), non seulement entre elles, mais aussi vis-à-vis de la version solo.

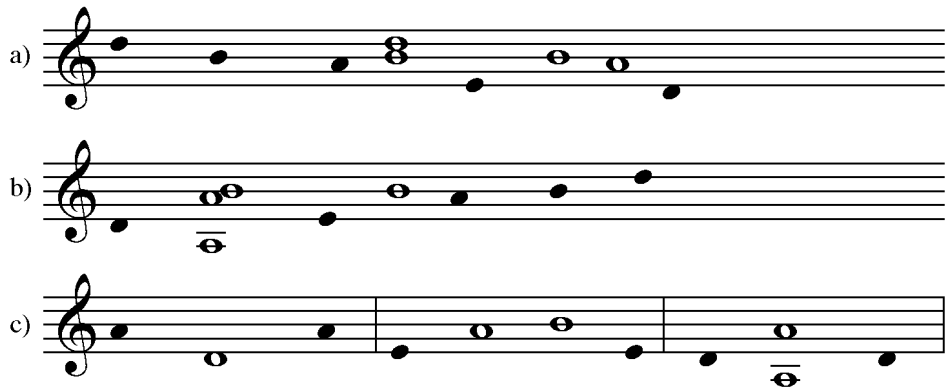
33 La voix A est fondée sur une période métrique de 14 pulsations. Répétée pendant 6 périodes, sa version minimale comprend un segment de 9 ou 10 pulsations qui chevauche deux périodes métriques (début à la pulsation 12 et fin à la pulsation 6 ou 7 de la période suivante) et dont l'ambitus est d'une octave (ré4 – ré3). À la période 6, Zuma élabore un nouveau segment situé une quarte plus bas (la4 au lieu de ré4), passant de ce fait dans la tessiture médiane qu'elle ne quittera plus. Elle en varie la durée (12, 13 et 18 pulsations), la position au sein de la période (début à la pulsation 5 de la période), l'amplitude (d'une quarte à une neuvième), le rythme, décalé de plus ou moins une croche, et le contour mélodique (par commutation d'une note à la place d'une autre). Les ressources mélodiques qu'elle exploite sont les suivantes:

Transcription 9: Ressources mélodiques du chant exploitées par Zuma



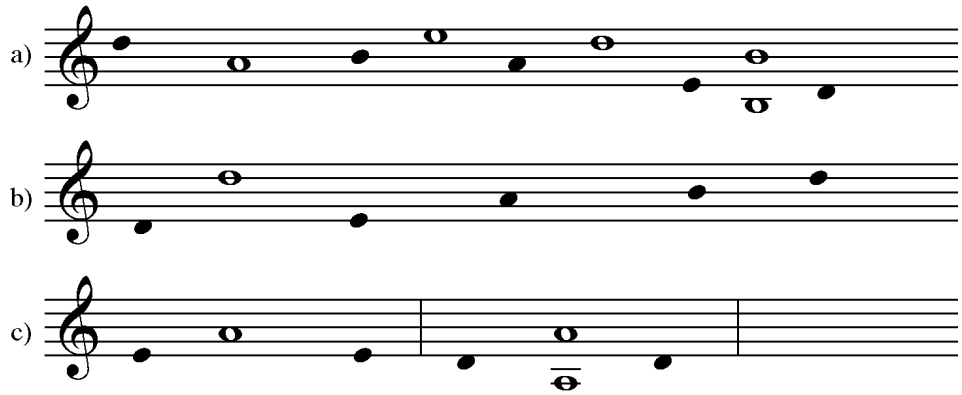
Comme la voix A, la voix M1 s'appuie sur une période invariable de 14 pulsations, et sa version minimale est composée d'un seul segment mélodique situé à cheval sur deux périodes. Par contre, celui-ci est légèrement plus long (12 pulsations) et décalé par rapport au segment de la voix A, puisqu'il débute à la pulsation 5 (au lieu de la pulsation 12). Il est en outre situé à une 7e majeure inférieure (m3 au lieu de ré4) et son ambitus est restreint à une quarte (mi3 – si3). |Asa varie à partir de la période 5 en allongeant le segment de base, puis en le raccourcissant et en alternant occurrences courtes et longues. Elle modifie également sa position à l'intérieur de la période, son ambitus, élargi aussi bien dans l'aigu que dans le grave, et son rythme, légèrement décalé à chaque réitération. Ses ressources mélodiques sont les suivantes:

Transcription 10: Ressources mélodiques du chant exploitées par |Asa



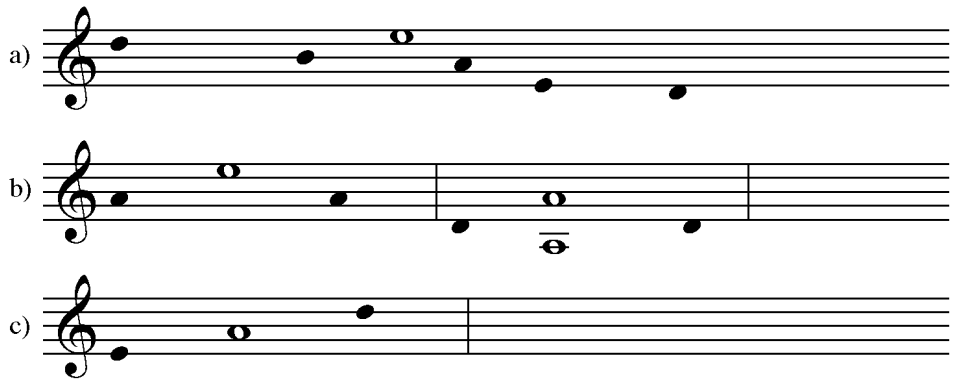
34 Dans la voix M2, le même segment est répété deux fois à l'intérieur d'une période de 14 pulsations. Comme dans les voix précédentes, il ne correspond pas aux limites de la période. La version minimale est située à une quarte supérieure de la voix M1 et comprend toutes les notes de l'échelle. À partir de la période 5, N|hakxa modifie la durée du segment. À la période 9, elle l'élargit dans le grave (jusqu'au mi2) et l'alterne à un autre segment dont l'ambitus se réduit à deux hauteurs (si3 – la3). Le découpage de la période change lui aussi, tout comme le rythme, décalé de la même manière que celle des voix précédentes. N|hakxa exploite les ressources mélodiques suivantes:

Transcription 11: Ressources mélodiques du chant exploitées par N|hakxa



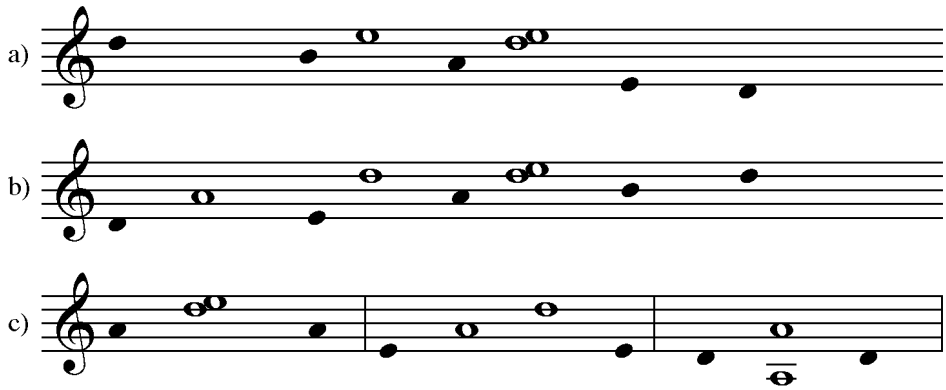
La voix G1 suit le même découpage que la voix M2, mais les deux occurrences du même segment occupent des positions différentes (pulsations 6-12 et 13-5). Elle est située à une octave inférieure de la voix A et comprend l'ensemble des degrés de l'échelle. Xoan||a a des difficultés pour répéter à l'identique la version minimale et renouveler la mélodie. Elle ne prend donc pas de risques et se contente d'habiller le même segment de quelques variations mélodiques (ajout d'un préfixe, intercalation de notes, commutation). Les ressources mélodiques qu'elle exploite sont:

Transcription 12: Ressources mélodiques du chant exploitées par Xoan||a



35 La voix G2 est constituée d'un segment répété deux fois dans les limites d'une période métrique et situé à la même hauteur que celui de la voix G1. Son ambitus est cependant plus réduit (ré3-la3). Pour varier, |Am change le découpage de la période, allonge le segment (par préfixation, intercalation et suffixation), élargit son ambitus dans le grave et écourte les valeurs, ce qui donne une impression d'accélération. Les ressources mélodiques de la chanteuse sont:

Transcription 13: Ressources mélodiques du chant exploitées par |Am



36 En résumé, toutes les chanteuses inscrivent leur mélodie dans un cadre métrique stable de 14 pulsations. De fait, si chacune d'elles variait la durée de la période comme dans la version solo, les repères temporels seraient complètement brouillés et il leur serait très difficile d'ajuster leur voix par rapport aux autres. C'est pourquoi les Ju|'hoan disent que, lorsque le chant est collectif, une seule chanteuse à la fois peut varier la durée de la période. Par contre, la position des segments par rapport à la période, mais aussi leur durée et leur rythme, sont différents selon les voix et changent en cours de performance. Quant aux mélodies, elles se renouvellent peu, bien moins que dans la version solo: à l'exception de Zuma, les chanteuses restent dans une tessiture, réitèrent plusieurs fois le même segment avant d'en changer, voire répètent toujours le même segment, avec quelques variations. À noter: deux chanteuses dont les voix sont situées dans la même tessiture ne produisent ni les mêmes versions minimales, ni les mêmes variations. L'élaboration de la mélodie est éminemment individuelle, condition nécessaire à la fabrication du contrepoint, puisque toutes les voix sont structurellement équivalentes.

37 Au-delà du cheminement de chacune des voix, l'analyse d'une telle performance collective permet d'aborder la question de l'interaction entre les chanteuses, limitées ici à une seule d'entre elles, en l'occurrence Zuma, dont la voix est située dans la tessiture aiguë. S'il semble évident que la mise en forme d'un chant ne résulte pas de la simple addition de mélodies individuelles, quelle est, en réalité, la part d'interaction dans le jeu de chacun des participants, jusqu'où leur jeu est déterminé par celui des autres et à quels types de rapports sociaux renvoient ces interactions: coopération (complémentarité, réciprocité, dialogue, attraction) ou compétition (concurrence, rapports de pouvoir) entre individus et/ou entre groupes (musiciens et auditeurs) ? L'objectif n'est pas seulement de savoir sur qui on prend appui pour chanter soi-même, mais avec qui on dialogue afin de mettre le chant en forme. En d'autres termes, c'est la question de l'écoute et de l'entente, au double sens de compréhension et de connivence, entre chanteurs qui est posée, une écoute et une entente qui peuvent être globales (chaque chanteur écoute, entend et agit en fonction de ce que font tous les autres) ou partielle (chaque chanteur détermine son jeu en fonction de ce que fait une partie seulement des autres).

38 Les voix A et M1, mais aussi A et M2, produisent du contrepoint par tuilage (*dohmsi ||káé || káé khòè*, « les voix s'emboîtent l'une dans l'autre»), imitation et hétérophonie. À l'inverse, la voix G1 se contente de doubler la voix A à l'octave inférieure. Ce procédé peut être considéré ici comme du parallélisme, car l'intention des chanteuses est bien de cet ordre: il s'agit d'exécuter la « même chose mais plus bas», ce que traduit l'expression *gè'é kòà* ≠

aeh kè (« chanter dessous ceci [la voix principale]»). En variant, la voix G1 « suit» (*gè'é ||xàm*) la voix A, produisant uniquement de l'hétérophonie. Cette conduite imitative laisse penser que la chanteuse n'est pas très à l'aise. Quant aux voix A et G2, elles se répondent alternativement à une distance d'octave ou de quinte, créant une sorte d'écho déformé.

39 Les chanteuses dialoguent, se répondent musicalement, entretenant des relations de complémentarité et de réciprocité; seule la voix G1 se borne à reproduire la voix de référence à l'octave inférieure. Comme les mélodies, la polyphonie se construit en temps réel; si le contrepoint pris comme résultat est stable (pas de mise en danger par une chanteuse qui serait à l'unisson par exemple), ses processus de construction le sont moins, alternant de manière imprévisible en cours de performance.

40 La reconstitution d'une polyphonie à cinq voix deux par deux pourrait sembler artificielle. Or, elle ne l'est pas complètement dans la mesure où, en contexte, lorsque le chant se construit à partir d'un nombre restreint de chanteurs (jusqu'à une dizaine), chacun d'eux élabore une mélodie spécifique en interaction avec seulement un ou deux autres partenaires (*≠àè≠àèà khòè*, « s'écouter l'un l'autre»). L'objectif est alors d'« entrecroiser les voix» (*gè'é ||káéá khòè*), c'est-à-dire de produire du contrepoint. Les interactions se mettent en place entre des individus qui sont soit côte à côte et qui se penchent l'un vers l'autre, voire qui se touchent, pour mieux s'entendre et se répondre musicalement, soit face à face et dont les corps sont tendus l'un vers l'autre. De fait, ce sont les postures du corps qui permettent de repérer de prime abord les interactions musicales. Les partenaires peuvent changer en cours de performance, et il n'est pas rare de voir certains chanteurs se pencher à droite, puis à gauche, pour écouter alternativement chacun de leurs deux voisins.

41 À l'inverse, quand le nombre de chanteurs est plus important, ces derniers se regroupent en fonction de leur registre de voix. Leur action se situe alors à deux niveaux: à l'intérieur de chaque registre, les chanteurs cherchent à produire de l'hétérophonie, entre les registres, à créer du contrepoint. Pour y parvenir, ils « s'assoient dans un registre» (*!áící/||'ámí/bòrò n|áng*) et « partagent les variations» (*dàbì ||kàèà khòè*), évitant ainsi un trop plein qui n'est pas apprécié et risquerait de les faire glisser dans un autre chant (ou de créer un chant inédit). Tout l'art des chanteurs consiste à concilier conduites d'imitation avec ses voisins de registre et conduites de différenciation avec ceux des autres registres, tout en faisant en sorte de renouveler les mélodies. La progression du chant se fait par paliers: pour chaque registre, un chanteur change de mélodie plusieurs fois au cours de la performance (en fonction de ce que font les chanteurs dans les deux autres registres), réorganisant de ce fait l'hétérophonie autour de lui, ce qui modifie en retour l'ensemble de la performance. On passe alors de l'interaction à un processus de rétroaction, tandis que se produit un phénomène inédit et non prévisible à partir de ce que faisaient jusqu'alors les musiciens[13]. Sur le plan de l'écoute, certains chanteurs restent dans leur registre et « se suivent», pendant que d'autres (ceux qui changent de mélodie) écoutent plus activement ce que font les chanteurs dans les autres registres. Il n'y a pas vraiment d'écoute globale du chant en continu: pour certains, elle se fait par intermittence, pour les autres, l'écoute reste locale, située à l'intérieur d'un registre de voix.

42 Ces différentes pratiques d'interaction visent à un certain équilibre dans la performance, ce qui permet de produire de l'effet sur les auditeurs: émotion, surprise et, pour le moins, efficacité. Une performance est considérée comme réussie lorsqu'un certain équilibre a été trouvé. Mais celui-ci peut changer d'une performance à une autre, en fonction du contexte, de ses enjeux, et/ou des chanteurs, voire même en cours de performance.

43 Dans le cas du *re-recording*, l'équilibre est imposé: d'une part chanter une version la plus minimale possible, d'autre part l'enrichir afin de la rendre maximale. Ce double équilibre à trouver dans un temps extrêmement limité rend cette situation provoquée à la fois inédite et périlleuse; de ce fait, seul un petit nombre de « bonnes chanteuses» y parviennent aisément. En contexte de divertissement, les chanteuses cherchent à produire un contrepoint également distribué dans les trois registres vocaux et à le renouveler; leurs voix doivent être détendues, fluides, les battements de mains nourris mais sans couvrir les voix. C'est ainsi que le chant peut être « gras» (*tzí n|ái*) ou « goûteux» (*tzí n|à'ng*) et produire de ce fait un plaisir esthétique. Lors d'un rituel de guérison, l'enjeu est différent: le chant doit se charger de *n|om* (« énergie surnaturelle») et être puissant (*tzí n !à'án*) pour permettre au chaman (*n|om kxàò*, « celui qui maîtrise l'énergie surnaturelle») d'entrer en transe et de guérir la ou les personnes malades. Cela ne signifie nullement que le plaisir soit absent de la performance, mais il est soumis à une efficacité. Pour ce faire, l'équilibre musical doit évoluer en fonction des différentes phases du rituel: en début de soirée, les femmes chantent seules autour du feu, pour leur plaisir: les voix et les corps sont détendus, les battements de mains facultatifs. Un premier changement survient quand les hommes arrivent et se mettent à danser, les hochets accrochés à leurs jambes reproduisant la figure rythmique battue aux mains par les femmes. Ce son presque métallique participe d'une bonne performance des chants et facilite l'entrée en transe du chaman. Un nouvel équilibre se met alors en place avec un tempo plus rapide, des voix tendues, majoritairement dans le registre aigu et accompagnées de puissants battements de mains qui couvrent pratiquement le chant. La métrique est fixe, les variations minimes: l'objectif n'est plus de renouveler le chant mais de le maintenir à une intensité telle qu'il produise l'effet escompté, c'est-à-dire l'entrée en transe du chaman. Si cet équilibre n'est pas trouvé, le chaman relance les chanteuses, en les exhortant par exemple à chanter plus aigu (*gé'è tsáú*) ou à accélérer le tempo (*!xàrí*). Un tel équilibre se maintient le temps de la transe, pour soutenir le chaman dans son voyage jusqu'au monde des morts, responsables de la maladie. Si le chant perdait alors de son intensité, le chaman, dit-on, serait en danger de mort, son âme risquant de ne pas réintégrer son corps. Dès que la transe est terminée, le tempo ralentit, les voix se répartissent de nouveau dans les trois registres, les mélodies se renouvellent, et ce jusqu'à ce qu'un autre chaman veuille entrer en transe. Le rituel fait ainsi alterner des périodes de tension et de détente qui s'expriment sur le plan musical par la succession de différentes mises en forme des chants.

Conclusion: les enjeux d'une analyse de la performance

44 Penser la forme à la fois comme processus et comme accomplissement éphémère de ce processus a des implications théoriques et méthodologiques fortes. On entre de fait dans une ethnomusicologie dont l'enjeu n'est plus de mettre au jour les propriétés d'une musique, mais de comprendre comme des musiciens *agissent*. Décrire une action, ou une série d'actions, c'est expliquer comment elle est produite et ce qu'elle produit, c'est-à-dire quelles en sont les intentions, les modalités de mise en œuvre (tactiques), les réalisations (prise de décision, conduites) et les effets. C'est aussi placer l'individu musicien au cœur de la mise en forme de la musique, en mesurant son apport, singulier, à la construction de la pièce musicale et sa capacité à la trans-former. Au-delà, cette description permet de

comprendre ce qui, pour reprendre Bazin, « est de l'ordre du *faisable*» (Bazin 1999-2000: 39). En ce sens, « le savoir qu'elle véhicule ne porte pas sur les faits mais sur les possibles» (*ibid.*), la performance étudiée n'étant dès lors qu'une des manières de faire possibles.

45 Appréhender la forme de la musique en termes d'action permet d'aborder différemment un certain nombre de questions récurrentes en ethnomusicologie, notamment celles de la *mémoire*, du *style* et du *sens*. Si l'ethnomusicologue est confronté à une situation musicale dont le déroulement et l'issue ont un caractère imprévisible, cette imprévisibilité n'est pas totale: les musiciens peuvent reconnaître, voire anticiper les actions de leur partenaire, ce qui implique un certain degré de connivence mais surtout une mémoire des performances passées[14]. Cette mémoire n'est effective que si ces musiciens privilégient certains choix dans le champ des possibles, fixant ainsi, dans une certaine mesure, la mise en forme de leur mélodie. Mais cette cristallisation de la forme ne produit-elle pas ce que l'on appelle communément du style ? Un style spécifique à un musicien ou partagé par une communauté toute entière, mais qui, dans tous les cas, est un marqueur d'identité, voire de prestige ou de pouvoir vis-à-vis d'autres individus ou communautés. Un tel travail sur la mise en forme de la musique permet ainsi d'aborder la question du style autrement qu'en recourant à la perspective esthétique. S'intéresser à la mémoire signifie aussi se pencher sur les modalités de sa transmission, ou de son oubli (*cf.* Ricœur 2000), avec l'idée qu'une pièce est mémorisée et transmise parce que sa performance produit un certain effet sur les auditeurs. Lorsque ce n'est plus le cas ou lorsque l'effet produit est contraire à celui escompté, la musique est vouée à une disparition plus ou moins rapide. Réfléchir ainsi à la notion d'effet permet à mon sens d'éviter la question quelque peu indécidable du sens de la musique. C'est aussi penser que la musique n'a pas d'effet en tant qu'une de ses propriétés (comme elle porterait en elle un sens), mais en ce qu'il est, d'une part, produit par les musiciens et, d'autre part, soumis à une efficacité.

46 La problématique développée ici a été élaborée à partir d'une musique dite « traditionnelle» ou « de tradition orale», celle des Ju|'hoan de Namibie, mais elle n'a pas pour vocation de s'y réduire: des questions similaires se posent dans le cadre d'autres musiques orales, mais aussi de musiques écrites, anciennes ou contemporaines, pour lesquelles il n'existe pas d'univocité entre le signe écrit et le son entendu. Au-delà de la musique, ce cadre conceptuel et méthodologique devrait être susceptible de rendre compte de performances concernant d'autres domaines, tels que le théâtre, le cinéma[15], le cirque ou le sport. Ce qui permettrait de confronter, non des objets différents, mais des processus à l'œuvre dans chacun des types de performance.

BIBLIOGRAPHIE

BAZIN Jean, 1999-2000, « Science des mœurs et description de l'action», in *Actualités du contemporain*. Paris: Seuil. Le genre humain: 33-58., 2000, « L'anthropologie en question: altérité ou différence ?», in *Université de tous les savoirs. vol. 2: L'Histoire, la Sociologie et l'Anthropologie*. Paris: Poches Odile Jacob: 77-91.

BENSA Alban, 1997, « Images et usages du Temps», *Terrain* 29, « Vivre le temps»: 5-18.

BENSA Alban et Éric FASSIN, 2002, « Les sciences sociales face à l'événement», *Terrain* 38: 5-20.

BOURDIEU Pierre, 1994, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*. Paris: Le Seuil.

2000 [1972] *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Paris: Le Seuil.

CHARLES Daniel, 2001, « Performance», *Encyclopaedia Universalis*. DVD Version 7.

DICKENS Patrick, 1994, *English-Ju/'hoan. Ju/hoan-English Dictionary*.Köln : Rüdiger Köppe Verlag.

DURING Jean, 1994, *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical*. Lagrasse: Éditions Verdier.

GRIMAUD Emmanuel, 2004, *Bollywood Film Studio, ou comment les films se font à Bombay*. Paris: CNRS Éditions.

HENNION Antoine, 2002, « L'écoute à la question», *Revue de musicologie* 88/1: 95-149.

MORIN Edgar, 1977, *La méthode. 1. La Nature de la Nature*. Paris: Le Seuil.

NICOLAS François, 2002, *De l'aspect à l'inspect: la forme musicale comme empreinte*. Exposé au séminaire Art, Création, Cognition, ENS-Ulm. Site web: http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/TextesNic/Ulm.html.

OLIVIER Emmanuelle, 1998, « Nommer, narrer, commenter. Manières de dire la musique selon les Bushmen Ju|'hoansi», *Cahiers de musiques traditionnelles* 11: « Paroles de musiciens»: 13-27.

RICOEUR Paul, 1983, *Temps et récit. 1 L'intrigue et le récit historique*. Paris: Seuil, Points Essais

RICOEUR Paul, 2000, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.

NOTES

1. Les réflexions développées dans cet article ont bénéficié des discussions avec Thierry Bonnot, Gilles Holder et Bernard Müller. Qu'ils en soient ici remerciés.

2. Rappelons brièvement que le terme de performance est issu du latin *performare* « former entièrement» qui a donné *parformer* « accomplir, exécuter» et *parformance* en ancien français (XVIe siècle), puis il est passé à l'anglais et nous est revenu courant XIXe.

3. Bachelard, cité par Bourdieu, parle quant à lui d'un « "cas particulier du possible" [...] c'est-à-dire un cas de figure dans un univers fini de configurations possibles» (Bourdieu 1994: 16).

4. Pour écrire le ju|'hoan, j'utilise l'orthographe établie par Patrick Dickens (1994) et recommandée officiellement par le Ministère de l'Éducation et de la Culture namibien. Les signes |, !, ? et || indiquent les clics, claquements de la langue en quatre positions du palais, qui constituent autant de phonèmes du ju|'hoan.

5. Les Ju|'hoan sont établis dans la région « Conservatoire» de Nyae Nyae (*Nyae Nyae Conservancy*), située au nord-ouest du pays. Ils sont répartis en une vingtaine de villages, totalisant quelque 2000 individus.

6. Les noms ont été modifiés pour préserver l'intimité des personnes.

7. Langue des « Blancs» et des populations métis de Namibie et d'Afrique du Sud, langue officielle pendant la période d'apartheid et aujourd'hui langue véhiculaire. L'afrikaans a été introduit dans la région de Nyae Nyae au début des années 1960 quand des services du gouvernement sud-africain, dont la Namibie dépendait, ont été mis en place à Tsumkwe, chef-lieu de la région. Cette langue a été ensuite diffusée par les soldats de l'armée sud-africaine et leur famille, en poste dans la région pendant la guerre d'indépendance de la Namibie. Les hommes ju|'hoan qui travaillaient pour l'armée ont appris à parler afrikaans, de même qu'un

nombre réduit de femmes qui effectuaient des travaux ménagers chez les soldats. Pour les Ju|'hoan, parler afrikaans est un signe de modernité, d'ouverture aux autres et de participation à une économie monétaire.

8. L'irrégularité a pu être déterminée grâce à l'existence d'un début fixe de la période, qui, bien qu'implicite, est aisément matérialisable par les chanteuses sous la forme d'un battement de mains.

9. Le S est l'abréviation de segment.

10. Chacune de ces tessitures porte d'autres noms: la tessiture aiguë est appelée « la voix aiguë» (*dohm cùì*) ou « celle qui va de l'avant, qui dirige, qui est en tête» (*,'àn*), la tessiture médiane « le milieu, l'intérieur» *(n,uù n !áng*), la tessiture grave « la voix lourde» (*dohm tih*), « la grosse/grande/vieille/puissante voix» (*dohm n !a'àn*) ou encore « la dernière» (*tòànsí*) dans le sens de « facultative» (Olivier 1998).

11. Plusieurs expressions vernaculaires désignent ce procédé. Certaines concernent le passage de la tessiture grave à aiguë: *gè'é tsáú* (« chanter et monter»), *||hái tsáú* (« tirer et monter»). D'autres, le passage de la tessiture aiguë à grave: *gè'é khàrú* (« chanter et descendre»), *,'àù kùrì* (« aller lentement»).

12. *Cf.* Bourdieu (2000 [1972]: 230): « L'improvisation libre, comme le *bluff* ou la *séduction*, [...] jouent de toutes les équivoques, de toutes les doubles ententes et de tous les sous-entendus de la symbolique corporelle et verbale, pour produire des conduites ambiguës, donc révocables au moindre indice de recul ou de refus, et pour entretenir l'incertitude sur des intentions sans cesse balancées entre le jeu et le sérieux, l'abandon et la distance, l'empressement et l'indifférence».

13. Ce que, dans le paradigme de la complexité, on appelle un phénomène d'*émergence* (Morin 1977: 106).

14. Et de ce qui constitue la référence d'une bonne performance.

15. Voir à ce sujet, le récent ouvrage d'Emmanuel Grimaud (2004).

RÉSUMÉS

A travers l'analyse de deux versions d'un chant Ju|'hoan (Namibie), l'une individuelle, l'autre collective, l'auteur propose une réflexion sur la notion de performance comprise comme action ou séquence d'actions qui donne forme, en temps réel, à une pièce musicale. La mise en forme d'une pièce est appréhendée comme une situation d'incertitude où les musiciens se trouvent face à un champ des possibles qu'ils explorent en fonction de leurs compétences, mais aussi de leur connivence avec les autres musiciens, et du contexte. Concrètement, l'analyse porte sur les intentions, les modalités de leur mise en œuvre (stratégie, tactique), et les réalisations (prise de décision, conduites, interaction) des musiciens, mais aussi sur l'effet produit par la musique. Au-delà, penser la forme à la fois comme processus et comme accomplissement éphémère de ce processus permet d'entrer dans une ethnomusicologie dont l'enjeu n'est plus de mettre au jour les propriétés d'une musique, mais de comprendre comment des musiciens agissent.

AUTEUR

EMMANUELLE OLIVIER

Emmanuelle Olivier est ethnomusicologue, chargée de recherche au CNRS (laboratoire Langues – Musiques – Sociétés, UMP 8099). Elle travaille depuis 1993 en Afrique australe dans le désert du Kalahari chez les Bushmen, et depuis 2001 au Mali à Djenné dans la Boucle du Niger. Ses recherches portent sur les processus de catégorisation, de création et de performance musicale, mais aussi sur la musique comme fabrique de l'histoire.